L'ART D'EGLISE



REVUE TRIMESTRIELLE

PUBLIÉE PAR LES BÉNÉDICTINS DE L'ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ

XXIVe ANNÉE – NUMÉRO 4

L'ART D'EGLISE

Précédemment :

L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES

REVUE TRIMESTRIELLE
RÉDACTION ET ADMINISTRATION :
ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3 (BELGIQUE)

Conditions d'abonnement :

BELGIQUE : 220 FB – C.C.P. N° 5543.80 – « L'Art d'Église » Abbaye de Saint-André, Bruges 3.

ÉTRANGER : 250 FB – Par chèque sur banque du pays de l'abonné.

ABONNEMENT DE SOUTIEN : 500 FB ; 3500 FF ; 10 $.

AMÉRIQUE : 6 $ – Par chèque sur banque américaine, avec la commande. – Payable by banker's cheque with the order.

DEUTSCHLAND : 22 DM – Beschränkt konvertierbares DM Konto Köln N° 7405 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

ENGLAND : 36 s. – Payable by banker's cheque with the order.

ESPAÑA(*) : 200 PESET. – Libreria Martinez Perez, Baños Nuevos, 5, Barcelona 2.

FRANCE(*) : 1200 FF – C. C. P. Paris N° 8562.74 – Dom Lehembre, 99, rue N.-D. des Champs, Paris 6e.

ITALIA(*) : 2.500 L – C.C.P. N° 1/30.184 – Padre Leonello Vagaggini, 19, Via Porta Lavernale, Roma.

NEDERLAND(*) : 17 F – Postgiro Den Haag 6036.07 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

PORTUGAL : 160 ESC – Libreria Baptista e Padilha 76, 2e rua Eugenio dos Santos, Lisboa.

SUISSE : 22 FS – C.C.P. Berne N° III 19.525 – « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3, Belgique.

(*) *Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applicables qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. Pour tout autre paiement à destination de l'*ÉTRANGER : 250 FB, *au cours du jour.*

N. B. – *Prière instante d'indiquer sur le bulletin de versement, avec le nom et l'adresse de l'abonné, la destination du paiement : Abonnement pour 19... à « L'Art d'Église ». Nos abonnés voudront bien nous éviter des frais de rappel en renouvelant leur abonnement dès la réception du no 4 de l'année en cours et rappeler leur numéro qui figure sur la bande d'envoi. Tout* CHANGEMENT D'ADRESSE *doit être accompagné de la somme de* 5 FB (40 FF).

On peut encore se procurer la série complète des années 1946-1949 de « L'ARTISAN ET LES ARTS LITURGIQUES » et des années 1950-1954 de « L'ART D'ÉGLISE », ces deux séries formant chacune un tome, avec tables des matières et des illustrations.

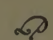
L'abonnement se prend pour les quatre numéros de l'année

Sommaire

1956 XXIVe ANNÉE N° 4



ARCHITECTE NICO VAN DER LAAN : Sur la couverture page I : *Église de Gennep (Limbourg-Néerl.).* ✣ Page IV : *Chapelle du « Tiltenberg », à Lisse (Hollande-Mérid.).* ✣ Ci-dessus : *Le tabernacle de l'église paroissiale de Lisse. Exécuté par un forgeron du village et décoré par le peintre Ben Medden.*





Pour la collection de

L'ART D'ÉGLISE

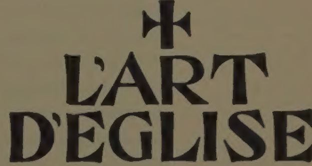
Une reliure
instantanée
pratique
amovible

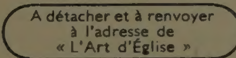
Prix : 150 FB

Cette reliure mobile brevetée permet de conserver intacts les 16 numéros de la Revue qui constituent un tome (4 années), de les consulter commodément, de les détacher au besoin avec facilité.

Commandez-la à « L'Art d'Église » C. C. P. 5543 80
Abbaye de Saint-André, Bruges 3 – Belgique

BULLETIN DE SOUSCRIPTION
POUR UN ABONNEMENT à





Je soussigné ....

Profession ....

Adresse ....

désire souscrire à

* *1. Un abonnement (de soutien*) à « L'Art d'Église » pour l'année 19........ (voir tarif couverture p. II)*
* *2. La série complète parue depuis 1946 (neuf années), chaque année au prix de l'abonnement actuel.*
* *3. La reliure mobile, pour conserver 4 années de la Revue, au prix de 150 FB.*

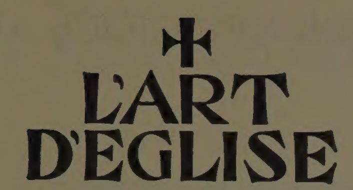
Je vous fais parvenir le montant total, soit

* *pour la Belgique : la somme de ...., par versement à votre C. C. P. nº 5543 80, « L'Art d'Église », Abbaye de Saint-André, Bruges 3 (Belgique).*
* *pour l'étranger : la somme de ...., par chèque sur banque de mon pays.*

Date .... *Signature*

** Biffer les mentions inutiles.*

B



A REVIEW OF RELIGIOUS AND LITURGICAL ART

PUBLISHED BY THE MONKS OF SAINT-ANDRÉ ,BRUGES, BELGIUM

HE CHURCH AND ART: STATEMENT OF THE PROBLEM – VIII

ARCHITECTURE IN SEARCH OF AN ORDER

It is a truism to say that religious architecture nowadays is in search of itself. But in which way es a real chance of discovery lay? To answer this, is necessary first to realise its present state and I nnot better characterise it than by reproducing rt of an article headed 'Sacred Architecture' iich appeared in the April 15th, 1955 issue of *'Actualité Religieuse'*. Here it is :

'... the breaking away, towards the middle of XIXth century, from a secular tradition left day's artists in a situation of dramatic destitution. e admirable continuity which, in the past, in-red the development of a lively evolution, was errupted a century ago. The question is, for the chitects of the present time – and this for the first ne in the history of western christianism – to ke a new start from nought. We think that, ver before, such a long artistic interregnum cut, such brutal a manner, the thread of historical olution. So that the question is now really to vent an architecture : the XXth century religious chitecture. Of course, it is always possible to base on an intelligent study of ancient works and there e, as a matter of fact, more analogies than it is nerally thought, between the most valuable mo-rn works and some great works of yore. Nevereless archeological knowledge of the past could in way take the place of a living tradition and it is ecisely this living tradition that to-day's architecre is in want of; and as no art, and particularly igious art, cannot do without tradition it is nessary, if we dare this paradoxical expression, to vent a tradition.'

Destitution and necessity for a tradition which ist, therefore, be 'invented'; I think that this iking view on the problem which church archicture has to solve at present, is quite right. Most those architects who are conscious of it line up, their creating effort, with profane architecture of day. I already pointed out this 'sophism of living t'. (*L'Art d'Église*, 1955, n°3). The mere fact of actuality would make any art valuable : and ce past examples prove that religious architecre strictly derived from the profane architecture the time, this must necessarily be true noways : it is noticeable that, at times, a sacred art veloped in connection with the profane art and, thout going more deeply into the matter, one mes to the conclusion that sacred art simply subtted to the mood of the moment. But this way of inking does not take into account the fact that e art formulae of those times provided sacred art th the conditions which it demands and this entiy alters the proposition.

To see in the actuality of an art its own justification and its propension to sacredness is a candid and daily sophism which, and this is worth noticing, defends itself ab absurdo. It calls forth, to prove its pertinency, the opposite sophism which pretends that some forms of the past – gothic or roman, for instance – are specifically religious and, therefore, could not be forsaken without forsaking sacred architecture too. Once the latter sophism is smashed down, the 'living' architecture addicts score an easy triumph. They, however, fail to notice that this is only a windmill victory. For who is still pretending that we must tightly adhere to ancient formulae with which sacred art definitely identified itself? Surely no artist whatever, no creator worthy of the name.

It is not for such paltry and sophistic motives that some architects are reluctant to build churches in the optics, aesthetics and spirit of the factories and picture-halls. It is rather – at least for the best of them – because they have a higher notion of sacred art – and first of all of art as a whole – it is because it is not sufficient for them to belong to their time but they want it to show its credentials; it is because they know that sacred art, as well as all that belongs to religious realm, is not a product of spontaneous generation but that it needs a suitable ground and a certain human order and because they see in what we can hardly call our civilisation an essential disorder, for which, may be, nobody is responsible but which is nevertheless an actual fact; it is because they discern, in the architecture of our factories and of our picture-halls, the fruit of a deeply extra-artistic, nay anti-artistic, civilisation in which it appears to them contradictory to look for the artistic basis of architecture.

So they also are compelled to start from nought. However, the incidental remark made by *'L'Actualité Religieuse'* on the 'intelligent study of ancient works' is used by them as the very fundamentals of their endeavours, the guide for their quest. They are starting from nought, but in order to reconquer their heirloom; they are fully aware that they must invent a tradition but that this must rejoin tradition.

However, this 'study of ancient works' they want it to be 'intelligent'. They do not ignore the fact that 'archeological knowledge of the past' is not sufficient and, for that matter, do not bother with archeology. But what they look for in ancient works is what made them eternal; it is, beyond the styles and beyond the shapes of a time, the fundamental and permanent laws of form which build a really valuable, hence a lasting art. They are not seeking formulae, but creating fundamentals; neither a style or even a spirit, but an order, *the* order.

Is not this which is lacking in to-day's attempts? It is not difficult to recognise, in the most brillant: talent, imagination, boldness, sensitiveness... But most of them are virtuosities without any foundation; the richness of the gifts is not sufficient to make up for the poorness of artistic intelligence; the liberty at play in them sinks into anarchy.

This necessity of finding back and artistic and architectonic order without which, even the work of a genius would not stand up, is the main preoccupation of a group of architects who have been working, for the last ten years or so, at Bois-le-Duc, in Holland, under the lead of Dom van der Laan of Oosterhout. Himself an architect, he patiently strove to draw out the constants of architecture in order to establish, not the technics and, still less, a style (in which his research essentially differs from the attempt of which the Beuron school recently gave a sterile example) but rather some very general and fundamental normas and, therefore, without prejudice of the creators' liberty of invention.

What are these normas? They entirely lie in the architectonic expressiveness of relativeness and proportions. According to this predicament, the beauty of architecture entirely lies, not in the visible shape but in its readable relativeness; in other words, the pleasure of the eyes must lead to a satisfaction of the mind. It follows that shapes, provided they be used in a right amalgame of relatives, may be indifferently taken from any style. The fact that the creative work of the architect may give birth to new shapes, is not excluded, but this matters little and for two reasons. First what is actually called creation applies on the proportions at play, the setting up of arrangements, new each time, in the case represented by each new building to be built. Secondly it is rather an abuse of expression to speak of new shapes. Architecture is made to last; hence the newness of shape is essentially transitory, it immediately dates, since the building remains. Newness lies only in things constantly renewed such as those pertaining to the realm of fashion : novelty is provisional. Anything that remains can be new only through an originality not of the shape but of its formulae, i. e. not through the unusual look of its external and sensible elements, but through the living creation resulting from a particular solution of an actual problem of architecture. It is, in one word, where creation is that novelty lies, and a permanent novelty, because it is a living one if it be true that the living value of any human work lies in the insertion of a thought into a shape.

This shows that the direction in which the Bois-le-Duc architects are engaged notably differs from what is generally admitted at present. Architecture, as well as other arts, wants to create new shapes and places all its creating effort at this level. Bois-le-Duc, placing their creating effort at the level of architectonic relativeness, prefer to new shapes a living architecture, fully meeting their own expressiveness.

We are presenting to-day a few works among the first ones born from this quest. They are from Nico van der Laan, brother of the Oosterhout benedictine monk. As their author wants to point it out with stress, they are only attempts, testing works. They should in no way be considered as models for a sacred architecture pretending to be a style in itself. These churches, in their modest artistic ambitions, can only be taken as architectural exercices. They have no other aim than to set into work the early principles – relegated in oblivion or disdainfully 'overtaken' – of a justly ordained architecture. They strike out neither by the originality of shapes nor even by their freedom, since they come back to classical elements such as columns or the basilical type of abscissa. They bring nothing new on the aesthetic line. The are only the expression of the spirit inspiring the Bois-le-Duc group.

In face of to-day's anarchic luxuriance, sacred architecture will not achieve salvation but in a decision of humility which is, besides, an attempt at truthfulness. The whole of Bois-le-Duc spirit lies in this decision, all their work in this effort. Instead of relying solely on absent-minded and extravagant improvisation, these architects really want to 'start afresh from nought' but through patiently and conscientiously going through all the stages of artistic elaboration. They fully realise that, in these first works, they have not achieved startling results but simply churches which are real churches, because their architecture is true architecture.

They do not want to put the cart before the horses and the masterpieces before promises. No architecture was made in one day. There is, as Scripture puts it, a time for every thing; there is a time for blooming and a time for sowing. The chance of our time lies but on the modest but conscious efforts of a basic restarting. The only chance which religious architecture of the XXth century has of finding itself lies first in its ability to apply itself to the search of order.

D. S. STEHMAN.

A GOLDSMITH : JAN NOYONS

The works of goldsmith art which are presented here are the result of a collaboration between dom van der Laan and the goldsmith Jan Noyons of Utrecht. The Oosterhout benedictine made the design in the form of a scheme with proportional measures, i. e. he provided the goldsmith with the plastic formulae of the pieces to be realised, and the latter translated it into metal.

Here, as for the architectural works of the Bois-le-Duc group, the first aim was to produce a form whose expressiveness would result from the justness of its proportions. Instead of making, for instance, a chalice as a purely decorative piece, for the sole delight of the eyes, the artist tried to achieve a goblet possessing its own architecture and whose value would lie more in its structural poise than in its extrinsic attractiveness.

We have, fortunately, got out of a time when it was thought necessary and sufficient, in order to adjust implements to their sacred object, to adorn them with symbolic designs. Then, whether it was shapeless or not, the piece became « liturgical ». But other traps are laid out, nowadays, for the creators. On the one hand a purely functionalist and often naïve make ; for example to make a bishop's staff, a shepherd's-crook will be imitated. On the other hand, the elaboration of entirely free shapes solely inspired by aesthetic considerations : the bishop's staff, then, is a pretext for a fancical recital; even when it is of a refined taste, it misses the point.

Dom van der Laan and Jan Noyons tried to achieve pieces justifying themselves, viz of a coherent structure. The essential function is respected but superseded by the artistic imperative (we do not say : *an aesthetic* imperative) wanting the shapes to provide, beside their usefulness, the sober and just eloquence of their relativities. Hence, the pieces produced by Jan Noyons are not only fine and rational but they strike a serious note resulting from their equilibrium far from both dryness and fancy, and which very happily make them worthy of the sacred service for which they were conceived.

A.E.

A NEW WAY FOR RELIGIOUS ARCHITECTURE

Neo-gothic architecture of the last century adhered to set up formulae which were considered as specifically 'religious'. It only produced, after all, *architectural decoration* since, instead of aiming at producing an architecture, builders started from the imposed formulae of a special style, i. e. from already ordained shapes.

At the beginning of this century, the question is put up in a new way. After forsaking the neo-gothic, in which way will architecture be religious? Romanticists answered this question only by going back to gothic architecture with a view to following christian tradition. Since this kind of architecture is put aside, what will now make for a specific difference between a church and another kind of building?

The renewal of liturgy seems to supply an answer. Under the influence of this renewal, the church is considered as the frame of the liturgical action, the gathering place of the christian community round the altar, center of the building. So that, side by side with the material functionalism marking this new epoch, church architecture is conceived from the point of view of what we might call *Liturgical Functionalism.* Taking into account the evolution of the aesthetic vision, this liturgical functionalism gradually asserted itself in the religious building during the last decades.

After the last war, another trend, originating in Bois-le-Duc, Holland, appeared. It represented only very little in the general movement but it was deeply digging its way. Its originality was that it was in search of the objective laws justifying art. On this new line, the question of religious architecture was no longer put up from the style point of view (as did the neo-gothic) nor from the point of view of destination (liturgical functionalism) but from the strict point of view of the architectonical laws. (See *L'Art d'Église* 1954, N° 4 : D. van der Laan, 'Elementary principles of religious architecture'.) From this, the notion of church also changed. It was no longer considered as a place characterised by a certain religious climate (which architecture was to create) nor like a gathering place rationally adapted to its end (and, therefrom, expressing it). The formal character of church, i. e its very definition was, according to this new frame of mind, determined by an objective factor : the consecration which makes of the building a sacred sign, the – authenticated – symbol of the Holy Church itself. In short, what accounts for this building being sacred is the fact that it is consecrated, a view which seems to assimilate this thesis to plain evidence. It follows that the church seems to play, in the space, a part similar to wat Sunday represents in the time : a place specifically selected (sacrum) and which, as such, is a sign.

The only interesting point in this concept, as far as we are concerned is, of course, its repercussion on the shape of the building. Let us state, however, that such significant value of any building cannot influence its architecture if it is viewed purely and simply from the *symbolic* angle. Then the ideas at play have nothing to do with architecture as the reality which should be symbolically suggested belongs to the supernatural order, whilst the order of architecture is evidently natural. (See *L'A d'Église* 1955, N° I, D. van der Laan, 'Does t form of a church belong to the natural or the sup natural order?') A relation between one and t other of these orders can be established throu analogy only. The building which will be a chur will, therefore, be adapted to its supernatu meaning in the measure of the significant va which its architecture will provide on its norm plane, i. e. a meaning of a purely architecto order.

What does this exactly mean? That instead seeking expressiveness in a 'programme' archit ture (in the same way as a 'thesis' work) the mat is to elaborate an architecture which justifies its by its own means and through the quality of its o language. Now, architecture essentially is a proc through which an artificial space – the building established in the midst of the natural and ind nite space. This process is ruled by laws of relati ties and proportions. First, relation of the exter and internal, of the circumscribed space and t walls enclosing it, relation of solids and voids co posing this space and these walls; further, prop tions precising and expressing these relations. Su are the essential elements of the architectonic la guage. Architecture's own significance, i. e. plas figurativeness of the space will be achieved in t measure in which this language develops with c rectness and clarity.

It ensues that this way of looking at it gi architecture a complete liberty towards materi technicalities and even the specific destination the building. It goes without saying that these ments must be taken into consideration, but th do not interfere in working out the shape.

On the other hand, it is certain that such a stu of architectural form must lead to the creation new shapes, i. e. finding an expression in the esthe realm. At first, the forms obtained are very na rally related to those which sprang at times wh religious architecture was based on the same pr ciples; but proper shapes will emerge little by lit under the influence of time, places and people.

However this may be, our preoccupation m not be centered on this renewal of architecto aesthetics. Our present task is to keep up, in work, the architectonic process in its integrity. T is urgent and essential in order to allow the spri ing up of a real religious architecture. Why, th should we worry because some formal elements our architecture, in its present state, are still v near classical examples? If we are seeking pure chitecture, all the rest will be added on to us.

It is in this spirit and in the prospect of t evolution that must be judged the churches p sented here, and which only aim at testifying t purity. These are first steps on a new way but wh we firmly believe that it leads to salvation : first steps... it is only normal that they should wobbly.

(Extract from an article by the chitect G.S.M. SARLEMEIJN, wh appeared in '*Katholiek Bouwbl* August 1st, 1953.)

UNE ARCHITECTURE
à la recherche de l'ordre

AR DOM SAMUEL STEHMAN

DIRE que l'architecture religieuse d'aujourd'hui est à la recherche d'elle-même, 'est énoncer un truisme. Mais dans quelle direction a-t-lle vraiment chance de se trouver? Il faut, pour le dire, e rendre compte, tout d'abord, de l'état exact où elle se rouve. Cet état, je ne puis mieux le caractériser qu'en re-roduisant un passage d'un article paru dans *L'Actualité eligieuse* du 15 avril 1955, sous le titre « L'architecture acrée ». Voici donc ce passage.

« . . . *la rupture, vers le milieu du XIXe siècle, d'une tradi-ion séculaire laisse les artistes d'aujourd'hui dans une situation de ramatique dénuement. Cette admirable continuité qui avait dans passé assuré le développement d'une évolution vivante, s'est trouvé, oici un siècle, interrompue : il s'agit pour les architectes d'au-ourd'hui — et cela pour la première fois dans l'histoire du chris-ianisme occidental — de repartir à zéro. Jamais, croyons-nous, n aussi long interrègne artistique n'était venu couper de façon aussi brutale le fil de l'évolution historique. Aussi s'agit-il aujourd'hui d'inventer véritablement une architecture, l'architecture religieuse du XXe siècle. Certes, on pourra s'appuyer sur l'étude intelligente des œuvres du passé, et il y a en fait plus d'analogies qu'on ne le croit entre les œuvres modernes les plus valables et certaines grandes œuvres d'autrefois. Néanmoins, la connaissance archéologique du passé ne saurait en aucun cas remplacer une tradition vivante ; c'est précisément cette tradition vivante qui manque à l'architecture d'aujourd'hui ; et comme un art, surtout religieux, ne peut se passer de tradition, il faut, si l'on ose cette expression paradoxale, inventer une tradition.* »

Dénuement et nécessité d'une tradition qu'il faut, dès lors, « inventer »: je crois très juste cette vue, d'ailleurs saisissante, du problème qui se pose aujourd'hui à l'architecture des églises. Parmi ceux des architectes qui en ont

ARCHITECTE NICO VAN DER LAAN: *Chapelle de l'Institut Notre-Dame de Nazareth, au « Tiltenberg » (Lisse). L'autel, en travertin romain : table en marbre noir. Chandeliers en ébène. (Photo L'Art d'Église.)*





conscience, la plupart se donnent pour programme d'aligner leur effort créateur sur celui de l'architecture profane d'aujourd'hui. J'ai déjà relevé ce « sophisme de l'art vivant » (*L'Art d'Église*, 1955, Nº 3). Tout art serait valable par le seul fait de son actualité; et puisque les exemples du passé nous montrent que l'architecture religieuse était étroitement tributaire de celle du temps, cela doit être également vrai de nos jours; on constate qu'un art sacré, à certaines époques, s'est développé en liaison avec l'art profane du moment, et l'on conclut, sans autre réflexion, que l'art sacré s'est tout bonnement soumis à l'actualité. Que l'art de ces époques offrît à l'art sacré les conditions que celui-ci suppose, voilà ce qu'on ne songe pas à observer — et qui, pourtant, déplace entièrement la question.

Ce sophisme, qui consiste à voir dans l'actualité d'un art et sa justification propre et son essentielle aptitude à la sacralité, ce candide et quotidien sophisme se défend, chose digne de remarque, par l'absurde. Il évoque, pour établir sa pertinence, le sophisme opposé. C'est celui qui fait dire que certaines formes du passé — les formes gothiques ou romanes, par exemple — sont spécifiquement religieuses, et que, par conséquent, on ne saurait en sortir sans sortir aussi de l'architecture sacrée. Une fois ce dernier sophisme révoqué, les tenants de l'architecture « vivante » triomphent à bon compte. Ils négligent seulement de s'aperc voir que c'est là une victoire sur des moulins à vent. C qui soutient encore qu'il faut s'en tenir à des formes a ciennes, avec lesquelles l'art sacré se serait définitiveme identifié? Aucun artiste, aucun créateur digne de ce nor

Ceux qui répugnent à construire des églises dans l'o tique, dans l'esthétique et dans l'esprit des usines et d cinémas, ce n'est pas pour un si piètre et si sophistique mot C'est, bien plutôt, du moins pour les meilleurs d'entre eu parce qu'ils ont de l'art sacré — et, tout d'abord, de l'a en général — une notion plus exigeante; c'est parce qu ne leur suffit pas d'être de leur temps, mais qu'encore e tendent-ils demander à leur temps ses lettres de créanc c'est parce qu'ils savent que l'art sacré, pas plus que ri de ce qui est religieux, ne naît par génération spontané mais qu'il y faut le terrain convenable d'un certain ord humain, et qu'ils voient dans ce qu'il est malaisé d'appel notre civilisation un désordre essentiel, dont person n'est peut-être responsable, mais qui est quand même fait; c'est qu'ils discernent, dans l'architecture de nos usin et de nos cinémas, le fruit d'une civilisation profondéme extra-artistique, voire anti-artistique, et qu'il leur paraît do contradictoire d'y chercher les bases artistiques d'une arch tecture.

*A*RCHITECTE NICO VAN DER LAAN: *Chapelle du « Tiltenberg ». Édifiée en 1954, cette chapelle complète un ensemble construit par l'archi-ecte Jan Stuyt en 1930 – 35 et qui formait les deux côtés d'un carré, les deux utres côtés étant composés d'un mur et d'une galerie ouverte. La nouvelle chapelle, plan central, a été construite sur le point de rencontre du mur et de la galerie. Celle-ci sert maintenant d'accès à la chapelle. On y a ajouté, du côté extérieur, ne sacristie, surmontée d'un clocheton, et quelques dépendances. La chapelle, n briques chaulées, mesure environ 11 × 11 m. A l'intérieur, coupole octo-onale, en briques apparentes, portée par huit colonnes de granit reliées entre lles par des arcs de briques. Lustre en fer et cuivre, exécuté par l'orfèvre an Noyons. Les fils électriques ont été utilisés comme éléments décoratifs.*

Aussi se voient-ils, eux aussi, contraints de partir à éro. Mais la remarque incidente que fait *L'Actualité reli-ieuse* sur « l'étude intelligente des œuvres du passé », ils n font le principe même de leur démarche, le guide de eur recherche. Ils partent de zéro, mais pour reconquérir eur héritage; ils ont conscience d'avoir à inventer une radition, mais qui rejoigne la tradition.

Seulement, cette « étude des œuvres du passé », ils 'entendent bien « intelligente ». Ils n'ignorent pas que « la connaissance archéologique du passé » ne saurait suf-ire. Aussi bien n'ont-ils nul souci d'archéologie. Mais ce qu'ils vont chercher dans les œuvres passées, c'est ce qui es a rendues éternelles; c'est, au delà des styles et au delà même des formes d'une époque, les lois premières et per-manentes de *la* forme, qui fondent un art vraiment valable t, partant, durable. Ils ne cherchent pas des recettes, mais des normes créatrices, et non pas un genre ni même un sprit, mais un ordre, mais l'ordre.

N'est-ce pas ce qui manque le plus aux tentatives d'au-ourd'hui? Aux plus brillantes il n'est pas malaisé de recon-aître le talent, l'imagination, la hardiesse, la sensibilité... Mais ce sont, la plupart du temps, des virtuosités sans ondement; la richesse des dons ne suffit pas à pallier la auvreté de l'intelligence artistique; la liberté qui s'y dé-loie sombre dans l'anarchie.

Qu'il faille à tout prix, et avant tout, retrouver un ordre rtistique et architectonique sans lequel l'œuvre même d'un énie ne saurait se soutenir, c'est ce qui fait le principal souci d'un groupe d'architectes qui s'est constitué depuis ne dizaine d'années à Bois-le-Duc, en Hollande, sous l'im-ulsion de dom van der Laan, d'Oosterhout. Architecte ui-même, il s'est patiemment attaché à dégager les cons-antes de l'architecture, afin d'établir, non pas une tech-ique, et moins encore un style (en quoi sa recherche dif-ère essentiellement de celle dont, naguère, l'école de Beu-on donna le stérile exemple), mais bien plutôt des normes rès générales et très fondamentales, et sans préjudice, par onséquent, de la liberté d'invention des créateurs.

Quelles sont ces normes? Elles tiennent tout entières dans l'expressivité architectonique des rapports et des pro-ortions. La beauté d'une architecture, selon cette doctrine, éside essentiellement non pas dans la forme visible, mais dans le rapport lisible; c'est-à-dire que le plaisir des yeux doit conduire à une satisfaction de l'esprit. Il s'ensuit que es formes, pourvu qu'elles soient utilisées dans une juste omposition de rapports, peuvent indifféremment être em-runtées à n'importe quel style. Il n'est pas exclu que l'œu-re créatrice de l'architecte donne aussi naissance à des ormes neuves, mais c'est de peu d'importance, et cela pour deux raisons. En premier lieu, la création proprement dite





Architectes N. v. d. Laan et Wim Hansen: *Église de Nieuwkuik (Brabant-Sept.), 1955. Plan central.* Ci-dessous: *Croquis isométrique.*

porte sur le jeu des rapports, la mise en œuvre d'une ordonnance chaque fois nouvelle dans le cas concret que présente chaque édifice à construire. En second lieu, c'est par un certain abus de langage que l'on parle de formes neuves. L'architecture est faite pour durer. Dès lors, une forme n'a de nouveauté que toute transitoire. Elle est tout de suite d'hier, puisque l'édifice demeure. Il n'y a de nouveauté que dans ce qui se renouvelle constamment; c'est le cas pour les objets passagers qui relèvent de la mode; la nouveauté est du domaine du provisoire. Ce qui demeure ne peut être nouveau que par une originalité non pas de la forme mais de la formule, c'est-à-dire non pas par l'aspect inédit des éléments extérieurs et sensibles, mais par la vivante création que constitue la solution particulière de tel problème concret d'architecture. C'est, en un mot, là où il y a création qu'il y a nouveauté, et nouveauté permanente, parce que vivante, s'il est vrai que la valeur de vie d'une œuvre humaine tient à l'inscription d'une pensée dans une forme.

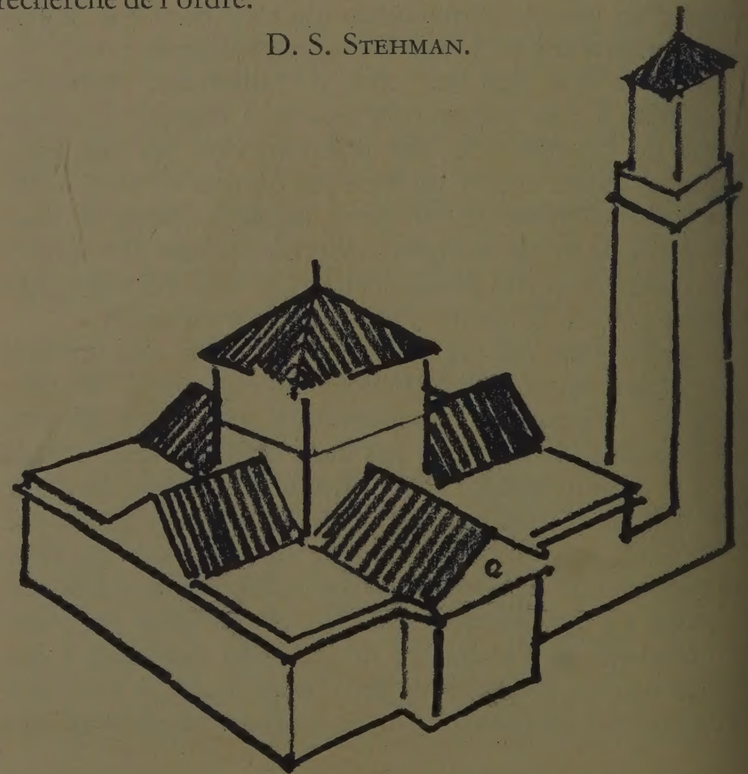
On voit que la direction dans laquelle s'orientent les architectes de Bois-le-Duc diffère notablement de celle qui est généralement reçue de nos jours. L'architecture, comme les autres arts, se préoccupe de créer des formes neuves, et situe à ce niveau tout son effort de création. Bois-le-Duc, qui situe son effort créateur au niveau de l'ordonnance architectonique, préfère aux formes neuves une architecture vivante, c'est-à-dire qui réponde pleinement à son expressivité propre.

Nous présentons aujourd'hui quelques-unes des premières œuvres qui sont nées de cette recherche. Elles sont dues à l'architecte Nico van der Laan, frère du moine bénédictin d'Oosterhout. Ce ne sont là, comme leur auteur tient d'ailleurs à le souligner lui-même, que des tentatives, des essais. En aucune manière il ne faudrait y voir des modèles d'une architecture sacrée qui se proposerait comme un style. Dans la modestie de leurs ambitions artistiques, ces églises peuvent même être considérées comme des exercices d'architecture. Elles n'ont d'autre but que de mettre en œuvre les principes premiers — relégués aujourd'hui dans l'oubli ou « dépassés » avec mépris — d'une architecture justement ordonnée. Elles ne se distinguent ni par l'originalité des formes ni même par leur liberté, puisqu'elles retrouvent des éléments classiques comme les colonnes ou l'abside du type basilical. Elles n'apportent, dans le domaine de l'esthétique, rien de neuf. Elles sont seulement l'expression de l'esprit qui anime le groupe de Bois-le-Duc.

Devant la luxuriance anarchique d'aujourd'hui, l'architecture sacrée ne peut trouver son salut que dans une décision d'humilité, qui est d'ailleurs en même temps un effort de vérité. Tout l'esprit de Bois-le-Duc est dans cette décision, toute son œuvre dans cet effort. Au lieu de compter seulement sur une improvisation étourdie et débridée, ces architectes veulent vraiment « repartir à zéro », mais en refaisant, patiemment et consciencieusement, les étapes de l'élaboration artistique. Ils ont conscience, dans ces premières œuvres, d'avoir fait, non pas, sans doute, des réussites éclatantes, mais des églises qui sont de vraies églises, parce que leur architecture est de la vraie architecture.

Ils ne veulent pas mettre la charrue avant les bœufs et les chefs d'œuvre avant les promesses. Aucune architecture ne s'est faite en un jour. Il est, comme dit l'Écriture, un temps pour chaque chose; il en est un pour la floraison et un pour les semailles. Notre temps n'a de chance que dans le modeste mais lucide effort d'un foncier recommencement. L'architecture religieuse du XXe siècle n'a de chance de se trouver que si, d'abord, elle sait se remettre à la recherche de l'ordre.

D. S. Stehman.





UNE VOIE NOUVELLE
pour l'architecture des églises

L'ARCHITECTURE néo-gothique du dernier siècle s'était attachée à des formes dé-erminées, et considérées comme spécifiquement « religieuses ». n'y eut là, en somme, que de la *décoration architecturale*, puis-u'au lieu de viser à susciter une architecture, les constructeurs artaient du thème imposé d'un *style*, c'est-à-dire de formes onnées.

Au début de notre siècle, la question se pose de façon neuve. e néo-gothique une fois abandonné, en quoi une architecture era-t-elle religieuse? Les romantiques n'avaient répondu à cette uestion qu'en reprenant l'architecture gothique par souci de radition chrétienne. Dès lors que cette architecture est écartée, ur quoi établir la différence spécifique entre une église et une utre construction?

Le renouveau de la liturgie semble alors apporter la réponse. Sous l'influence de ce renouveau, on voit dans l'église le cadre de l'action liturgique, le lieu de rassemblement de la communauté chrétienne autour de l'autel, centre de l'édifice. Il se fait ainsi que, parallèlement au fonctionnalisme matériel qui marque cette époque nouvelle, on conçoit l'architecture des églises sous l'angle de ce qu'on pourrait appeler un *fonctionnalisme liturgique*. Compte tenu de l'évolution de la vision esthétique, ce fonctionnalisme liturgique n'a d'ailleurs fait que s'affirmer dans la construction religieuse de ces dernières décades.

ARCHITECTES A. PAARDEKOOPER ET N. V. D. LAAN: *Église de Lisse (Holl.-Mérid.). Peinture de l'abside par Ben Meddens. (Photo A.É.)*



ARCHITECTE NICO VAN DER LAAN: *Église paroissiale de Angeren (Gueldre), 1951. Façade, abside, vue vers le fond et baptistère. Plan à trois nefs égales, du type « Hallenkirche ». (Photos Bern. van Gils.)*

elle-même. Pour le dire brièvement, ce qui fait que cet édifice est sacré, c'est qu'il est consacré: raccourci qui semble bien assimiler cette thèse à la simple évidence. L'église, dès lors, apparaît comme jouant, dans l'espace, un rôle analogue à celui que tient le dimanche dans le temps: un lieu positivement mis à part (*sacrum*) et qui, comme tel, a valeur de signe.

Cette conception ne nous intéresse évidemment que par ses répercussions sur la forme de l'édifice. Précisons tout d'abord qu'une telle valeur significative de l'édifice ne peut influencer son architecture si on l'envisage purement et simplement sous l'angle du *symbole*. Il s'agit alors d'idées qui n'ont rien à voir avec l'architecture, et d'autant moins que la réalité qu'il s'agirait d'évoquer symboliquement est de l'ordre surnaturel, alors que celui de l'architecture est évidemment naturel (voir *L'Art d'Église*, 1955, Nº 1, D. van der Laan, Déterminations naturelles ou surnaturelles pour la forme de l'église). Un rapport de l'un à l'autre de ces ordres ne peut être établi que par voie d'analogie. L'édifice de l'église sera donc adapté à sa signification surnaturelle dans la mesure où son architecture fournira, à son échelon naturel, une valeur signifiante, c'est-à-dire une signification d'ordre proprement architectonique.

Qu'est-ce à dire, au juste? Qu'au lieu de chercher l'expressivité du côté d'une architecture « à programme » (comme on



Après la dernière guerre, un autre courant se fit jour, qui eut sa source à Bois-le-Duc, en Hollande. Il ne représentait que peu de chose dans le mouvement général, mais il creusait son chemin en profondeur. L'originalité de sa position résidait dans une recherche des lois objectives qui justifient l'art. Dans cette nouvelle ligne de pensée, la question de l'architecture religieuse fut posée, non plus du point de vue du style (comme les néo-gothiques) ni de la destination (fonctionnalisme liturgique), mais du point de vue strict des lois architecturales (voir *L'Art d'Église*, 1954, Nº 4, D. van der Laan, Principes élémentaires d'architecture religieuse). Du même coup, la conception de l'église changeait également. On ne considérait plus celle-ci comme un lieu caractérisé par une certaine atmosphère religieuse (que l'architecture était destinée à susciter) ni comme un local rationnellement adapté à sa fin (et se trouvant par là exprimer cette fin). Le caractère formel de l'église, c'est-à-dire sa définition même, était déterminé, selon ce nouveau courant de pensée, par un élément objectif: la consécration, qui fait de l'édifice un signe sacré, le symbole — authentifié — de la Sainte Église

parle d'une œuvre à thèse), il s'agit d'élaborer une architecture qui se justifie par elle-même, et par la qualité de son langage propre. Or l'architecture est, essentiellement, le procédé par lequel on établit un espace artificiel — l'édifice — au sein de l'espace naturel et indéfini. Ce procédé se trouve régi par des lois de rapport et de proportion. Rapport premier de l'extérieur et de l'intérieur, rapport de l'espace circonscrit et des parois qui le déterminent, rapport des pleins et des vides dans l'élaboration de cet espace et de ces parois; proportions, en outre, qui précisent et qui manifestent ces rapports. Tels sont les éléments essentiels du langage architectural. Dans la mesure où ce langage s'ordonne avec correction et avec clarté, la signification propre à l'architecture, c'est-à-dire la figuration plastique de l'espace, se trouve assurée.

On voit que ce point de vue donne à l'architecte une entière liberté vis-à-vis des matériaux, de la technique et même de la destination spécifique de l'édifice. Il va sans dire que ces éléments doivent être pris en considération, mais ils n'interviennent pas dans l'établissement de la forme.

Par ailleurs, il est certain qu'une telle étude de la forme architecturale doit mener à la création de formes neuves, c'est-à-dire trouver une expression dans le domaine de l'esthétique. Au début, les formes auxquelles on aboutit se trouvent très naturellement apparentées avec celles qui naquirent des périodes où l'architecture religieuse se basait sur les mêmes principes; mais des formes propres s'affirmeront peu à peu, sous l'influence du temps, des lieux et des personnes.





En tout cas, notre souci ne doit pas se porter sur ce renouveau de l'esthétique architecturale. Notre tâche présente est d'observer, dans notre travail, l'intégrité du procédé architectonique. C'est là ce qui est urgent et capital, pour permettre la naissance d'une véritable architecture religieuse. Pourquoi, dès lors, nous inquiéter si quelques éléments formels de notre architecture, dans son état actuel, sont encore très voisins des exemples classiques? Si nous cherchons la pureté de l'architecture, tout le reste ne nous sera-t-il pas donné par surcroît?

C'est dans cet esprit, et dans la perspective de cette évolution qu'il faut juger les églises que l'on présente ici, et qui veulent seulement témoigner de cette pureté. Ce sont de premiers pas sur une voie nouvelle, mais dont nous croyons fermement qu'elle est celle du salut; les premiers pas, il n'est pas anormal qu'on les pose en chancelant.

Résumé d'un article
de l'architecte G. J.M. Sarlemijn
paru dans *Katholiek Bouwblad* du 1er août 1953.

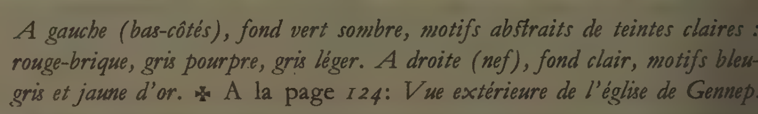
CETTE église, comme toutes celles qui figurent dans ces pages, déconcerte sans doute l'œil moderne, qui risque bien de n'y voir qu'un rappel de certaines formes antiques, dans un dépouillement qui va jusqu'à la sécheresse. C'est pourquoi une mise en garde est nécessaire ; et l'on peut bien demander au spectateur un certain effort de compréhension, en réponse à l'effort des architectes de Bois-le-Duc. Spontanément, l'homme d'aujourd'hui cherchera dans ces édifices des trouvailles de forme, quelque chose qui le frappe comme ces nouveautés saisissantes et éphémères dont le monde moderne fait une si grande consommation, et dont le « choc » doit toujours être plus fort pour ranimer une attention de plus en plus exténuée. Rien, ici, qui sollicite de cette façon. L'architecte s'est volontairement refusé à « dorer la pilule », à charmer ou à étonner par des effets qui risqueraient trop de retenir seuls l'attention. Il a voulu une architecture simplement et fortement réduite à l'essentiel du procédé architectonique, une simple ordonnance de grandeurs, un juste rapport de pleins et de vides... Qu'importe si, ce faisant, il a rencontré et accepté quelques éléments formels qui furent élaborés aux époques où l'architecture était, de même, plus soucieuse d'ordonnance que d'effets ! Inexistantes au plan de l'actualité, ces églises sont peut-être, aujourd'hui, les seules vraiment neuves ; elles sont les seules où l'architecture reparte « de zéro », ou plutôt de ses premiers et essentiels fondements.





ARCHITECTE NICO VAN DER LAAN: *Église de Oeffelt (Brabant-Sept.), 1956. Le massif inachevé qui domine l'entrée doit recevoir un Bon Pasteur, sculpté en bas-relief par Niel Steenbergen. (Photos Bern. van Gils.)*

ARCHITECTE NICO VAN DER LAAN: *Église de Gennep (Limbourg-Néerl.), 1955. L'autel, de Niel Steenbergen, a été reproduit dans L'A.É. 1956 N° 3, p. 100.* ✣ Ci-dessous : *Vitraux de Marius de Leeuw.*



A gauche (bas-côtés), fond vert sombre, motifs abstraits de teintes claires : rouge-brique, gris pourpre, gris léger. A droite (nef), fond clair, motifs bleu-gris et jaune d'or. ✣ A la page *124*: *Vue extérieure de l'église de Gennep.*







L'ORFÈVRE JAN NOYONS

Les pièces d'orfèvrerie que l'on présente ici sont le fruit d'une collaboration entre dom van der Laan et l'orfèvre Jan Noyons, d'Utrecht. Le bénédictin 'Oosterhout a fourni un dessin réduit à un schéma de nesures proportionnelles, c'est-à-dire qu'il a donné à l'or-vre la formule plastique des objets à réaliser; et celui-ci a traduite dans le métal. Ici, comme pour les œuvres d'ar-hitecture du groupe de Bois-le-Duc, on a été avant tout oucieux d'établir une forme dont toute l'expressivité tien-e à la justesse des rapports. Par exemple, au lieu de faire 'un calice un objet purement décoratif, pour le seul plaisir e l'œil, on a cherché à réaliser un gobelet qui possède sa ropre architecture, et qui vaille par son équilibre structu-el plutôt que par des agréments extrinsèques.

Nous sommes, Dieu merci, sortis d'un temps où, pour endre de tels objets conformes à leur destination sacrée, n croyait nécessaire et suffisant d'y appliquer quelques otifs symboliques. Informe ou non, du coup, l'objet était liturgique ». Mais d'autres écueils guettent aujourd'hui les créateurs. D'une part, celui d'une facture purement fonctionnaliste, et souvent naïve; par exemple, pour une crosse d'évêque, on imitera la forme d'une houlette de berger. Et, d'autre part, une élaboration des formes toute libre, dans un unique souci d'esthétique; la crosse devient alors prétexte à un récital d'originalité; même lorsque le goût y est raffiné, c'est être à côté de la question.

Dom van der Laan et Jan Noyons ont cherché à réaliser des objets qui se justifient par eux-mêmes, c'est-à-dire d'une structure cohérente. L'impératif de la fonction y est respecté, mais transcendé par l'impératif artistique (nous ne disons pas *un* impératif *esthétique*), qui demande aux formes, outre leur convenance matérielle, la sobre et juste éloquence de leurs proportions. Aussi les objets exécutés par Jan Noyons ne sont-ils pas seulement rationnels, et pas seulement jolis; ils ont une note de sérieux qui vient de leur mesure, aussi éloignée de la sécheresse que de la fantaisie, et qui les désigne très heureusement au service sacré pour lequel ils sont faits. A.E.







ORFÈVRE JAN NOYONS, en collaboration avec DOM H. VAN DER LAAN: Page 125 : *Seau à eau bénite, cuivre rouge, anses en cuivre jaune ; aspersoir, manche en cuivre jaune, tête en uivre rouge. (Photo Hulskamp.)* ✠ Page 126 : *Crosse pour Mgr Nierman, évêque de Groningue. voire, ébène et argent. Conception et exécution de Jan Noyons. (Photo Berentzen.) – Croix pas-orale en or. – Patène à anses, faisant office de ciboire pour la distribution de la sainte communion. Photo L'Art d'Église.)* ✠ Page 127 : *Calice en argent. – Crosse en argent. – Anneaux pasto-aux.* ✠ Page 128 : *Burettes et plateau en étain. – Aiguière et bassin en argent. (Photos Hulskamp.)*







G

Bibliographie





ouis Leschi, *Algérie antique*. Paris, Arts et métiers graphiques, 1952; 27 × 21 cm; 200 pages; 190 photos de Marcel Bovis, dont 4 en couleurs, et une carte hors texte.

Ce magnifique ouvrage nous donne, grâce ses nombreux et remarquables documents hotographiques, une image de ce qui est conervé de la civilisation romaine dans le nordues de l'Afrique. La civilisation a fait son ntrée là-bas un siècle après la chute de Carhage. Mais, dit l'Introduction, « le moment ue l'objectif a voulu saisir, c'est plutôt celui ù l'Afrique, si l'on peut dire, *a conquis Rome*, orsque, sur le trône impérial s'est assis un de s enfants, Septime Sévère. C'est vraiment, ans ce début du IIIe siècle, l'apogée de l'Afrique romaine ».

Outre la jouissance que nous éprouvons à ontempler la plastique monumentale des œures présentées ici, cet ouvrage nous livre plus 'un enseignement. Nous nous sentons transortés dans l'ambiance où vécut S. Augustin, plus grand de tous les Africains. Nous appreons à saisir quel bienfait c'était pour un peuple e « conquérir Rome », car, du point de vue e la civilisation, c'est cela que signifiait l'inorporation à l'Empire romain.

Mais ce qui frappe le plus celui qui regarde s images, c'est la signification fondamentale e l'architecture pour la civilisation. Plusieurs eulent poser comme première exigence de architecture l'harmonie avec le paysage. Cela opartient encore aux suites douloureuses du omantisme. Celui qui veut déduire du paysage es lois architecturales n'à qu'à faire un pas de lus dans l'amollissement de son sens esthétiue pour mettre son idéal architectural dans la naison en pain d'épices des contes de fée. Nous n avons, avec Ronchamps, un exemple parculièrement réussi.

Même dans le plus somptueux paysage et ous un climat idéal, l'homme ne trouve pas entourage qui lui convient. Les renards ont ur tanière et les oiseaux du ciel leur nid, mais homme doit se créer lui-même l'espace où on seulement il puisse s'abriter, mais vraient habiter, c'est-à-dire vivre une vie digne e l'homme. Son premier acte d'architecte doit onsister à poser une forme propre, qui ne evra nullement jurer avec les formes que lui ffre le paysage, mais qui pourtant aura avec dernier une relation d'opposition voulue. 'est par là que commence la civilisation. Nous oyons dans les antiquités de Sardaigne coment l'homme de ces régions cherchait il y a ois mille ans à donner vie à de telles formes. Dans l'architecture et la sculpture romaine nous s voyons arrivées à leur plein épanouissement. Mais depuis quelque huit siècles notre civilisaon se corrompt progressivement et c'est ainsi ue l'art moderne de nos jours a perdu, peutn dire, toute forme. Certains identifient l'art plus moderne avec le plus primitif. Ce qui t vrai, c'est que rien ne ressemble plus à un erceau qu'un cercueil. D.P. Talma.

L'image *de gauche pourrait être un building en construction, celle de droite, les ruines d'une basilique romaine. L'une et l'autre représentent les vestiges d'une fabrique d'huile édifiée à Brisgane (Algérie), dans les années 200... Que de leçons dans ces deux vues ! Et d'abord, regardons l'arc de droite. Belle réponse à ceux qui prétendent que les formes dépendent du matériau ! Ici, la pierre a été violentée : on l'a taillée pour former le cintre préconçu. L'exigence architectonique s'est imposée à la matière choisie. Et ce n'est pas une exigence technique : on peut voir, au-dessus du second arc, une pierre droite soutenir horizontalement le même aplomb. C'est donc bien une conception plastique de l'architecte qui a dicté la forme de l'arc. L'image de gauche, surtout, est éloquente à ce point de vue. L'architecte a fait avec des pierres ce que l'on fait aujourd'hui en béton : une structure rectiligne, à angles droits. Il pouvait donc résoudre le même problème technique, mais il a pourtant créé des arches (au centre de la photo), et c'est une preuve évidente qu'il a été conduit par un souci d'architecture plutôt que par la « logique » du matériau. Ensuite, n'est-il pas étonnant que cette architecture industrielle ne se distingue en rien de celle que l'on composait dans le même temps pour les basiliques chrétiennes? L'architecture chrétienne était-elle donc profane, et la séculière, religieuse? La vérité est que, dans cette civilisation classique, les formes de la vie sociale atteignaient le haut équilibre humain d'un art, au sens le plus prégnant du mot, et que l'Église trouvait dans un tel art, tout ordonné par l'esprit et pour l'esprit, des formes prêtes à incarner une signification surnaturelle. L'ordre seul peut représenter l'ordre : et l'ordonnance des choses naturelles, celle des réalités surnaturelles. Il a fallu le dérèglement de l'art par l'invasion sensible, à partir de la période gothique (ce qui, ne l'oublions pas, veut dire barbare), pour que l'on se mette à chercher la valeur religieuse d'une église dans son « atmosphère » : on s'est mis à traiter les formes en vue d'une impression subjective au lieu de les élaborer en fonction de leur expression objective. Tout le déclin de l'art, et de la civilisation, est dans ce gauchissement. Triste temps que celui où les églises cherchent à avoir « de l'âme » – il faudrait plutôt dire du sentiment – et où les édifices profanes obéissent au fonctionnel, au technique, au rationnel... Une simple huilerie du IIIe siècle, parce qu'elle est vraiment élaborée, nous procure ce qui manque à nos architectures religieuses et laïques: de l'esprit, de l'esprit humain. (Photos Marcel Bovis, dans* Algérie antique, *p. 64-65.)*

René Huyghe, *Dialogue avec le visible*. Paris, Flammarion, 1955; 23 × 19 cm, 447 p., 385 illustrations en héliogravure et 16 planches en couleurs.

René Huyghe dialogue avec le visible. Le dialoguiste est bon conducteur de visibilité. Il ne regarde pas seulement les images du génie humain, il les reçoit, il les perçoit, les analyse et les psychanalyse, et sa promenade à haute voix dans les salles d'un immense « musée imaginaire » trace peu à peu un itinéraire précis, relève des signes de piste dans les œuvres les plus diverses, ordonne les apports des éléments nombreux mais dénombrés qui concourent à l'œuvre d'art et composent son message. L'histoire délivre sa leçon, et la géographie; la vérité elle-même nous découvre ses strates, de la « mimêsis » des Grecs au réalisme de la bourgeoisie moderne, de la vérité mentale des Italiens à la vérité optique des impressionnistes. De la représentation à la suggestion, du langage des lignes et des couleurs à celui de l'âme, du monde des formes au monde intérieur de l'artiste, c'est un passionnant dialogue que l'auteur soutient avec brio, et qu'il ne saurait d'ailleurs être question de résumer.

L'ouvrage est, en un mot, parfaitement ce qu'il veut être. Mes réticences porteraient sur ce propos. Je me demande d'abord si le fait d'avoir choisi la peinture et particulièrement le tableau comme exemple de l'œuvre d'art n'a pas créé une sorte de pétition de principe. Apport de l'Occident moderne, le tableau de chevalet est né d'une certaine conception de la peinture, et de l'art. Juger de toute la peinture et de tout l'art en partant de là, c'est limiter l'angle de vue, c'est restreindre le procédé d'investigation, c'est, surtout, n'apprécier que ce qui est préalablement retenu pour appréciable.

Ensuite, René Huyghe ne sort guère de l'étude psychologique. Est-ce vraiment la meilleure voie pour la connaissance de l'art, si déjà ce n'est certes pas la seule? Je ne puis m'empêcher de croire qu'en s'attachant à la signification psychologique d'une œuvre d'art on disserte à son propos plutôt qu'à son sujet. Dans la meilleure hypothèse – et c'est le cas – on a exploré les riches et diverses perspectives qui s'ouvrent en deçà et au delà du sujet même. On a fait, sans doute, œuvre d'intelligence; on n'a pas atteint l'intelligence de l'œuvre. Si vraiment l'art, je ne dis pas transmet, mais s'il est par lui-même un langage, alors c'est avec le lisible qu'il faudrait dialoguer. D.S.S.

Ci-dessous: *Égypte antique: Temple de Gournah (Dialogue avec le visible, p. 235). « Les lignes parlent : l'horizontalité suggère l'éternité. » Ainsi René Huyghe commente-t-il cette image, qui ouvre le chapitre intitulé : Le langage de l'âme. Est-ce tout, vraiment, tout ce qu'il faut voir dans cette architecture? Mais d'abord, n'est-ce pas assez arbitraire? Car, à ce compte, nos gares et nos grands magasins, tout en horizontales, suggèrent l'éternité... Péril des interprétations allégoriques ! Et déficience : car on voit des idées, mais on ne voit plus l'objet. Que nous montre-t-il, celui-ci? L'ordonnance des colonnes, qui rendent sensible, ou plutôt lisible l'espace qu'elles limitent ; qui, en outre, annoncent en façade, comme un avant-propos, l'ordonnance intérieure de l'édifice ; la marge des massifs, aux deux extrémités, qui jouent le même rôle vis-à-vis de la colonnade et en font une chose finie. En un mot, sachons lire dans une architecture le langage, non pas de l'âme, mais de l'architecture.*



Cum approbatione ecclesiastica

Éditeur responsable : J. Botte, Abbaye de Saint-André.
Imprimé en Belgique, par Les Imprimeries C. Van Cortenbergh, 290-292, avenue Van Volxem, Forest-Bruxelles
Typographie de Fr. Van Muysewinkel, « Votre Imprimeur », 23-27, rue d'Anethan. Bruxelles

